

LE GEOMETRIE DEL DISFACIMENTO UMANO
NEL *BELLUM CIVILE* DI LUCANO:
PER UNA LETTURA DELLA BATTAGLIA DI MARSIGLIA

di

GIUSEPPE BOCCHI

ABSTRACT: Lucan describes the naval battle of Massilia in *Bellum Civile* III 538–762 through sequences which only apparently seem to have no structure: indeed, the poet combines scenes where the soldiers (or groups of soldiers) are either transfixed or amputee or drown into the sea (and more than one situation sometimes occurs to a single victim or group), and every sequence reworks this pattern in a terrifying *crescendo* of gruesome pictures. In doing so, this poet who has such a contentious relationship with Stoic philosophy identifies the bodies' dismemberment with Rome's general fall, corresponding to the crush of the universal *logos* from which all the calamities derive. Moreover, the destruction of both bodies and Roman civilisation is expressed through the intelligent use of rhetorical figures such as *hyperbaton*, enjambment, and chiasmus (or better, chiasmic *nuance*). Separating the words and modifying the logical train of thought underscore that the *world* and the *word* undergo the same law of crumbling.

Il *Bellum civile* lucaneo si presta, tra le molteplici interpretazioni, ad essere considerato come un saggio 'plastico' della rottura dei *foedera mundi* che il poeta vede attuarsi nella sciagurata lotta tra Cesare e Pompeo¹. Tale conflitto trascende la semplice contingenza storica per farsi segno tangibile di una sovversione, fisica e soprattutto etica, dell'ordine cosmico, perfettamente ipostatizzata nello sgretolamento della civiltà romana e dei valori del *mos maiorum* che Cesare in

¹ Cfr. *Phars.* I 4–6: «et rupto foedere regni / certatum totis concussi viribus orbis / in comune nefas»; vv. 79–80: «totaque discors / machina divolsi turbabit foedera mundi». Analogamente all'inizio del secondo libro leggiamo dello sconvolgimento dei *foedera rerum* (v. 2). Non è questa la sede per effettuare una puntuale indagine sull'influsso esercitato in proposito su Lucano dalle tragedie di Seneca. La complessità del tema nel filosofo di Cordova è ben illustrata nello *status quaestionis* proposto da SCHMITZ (1993: 4–13). STADELMAIER (2013) rileva una certa identità tematica tra i primi due libri del poema e il secondo e terzo coro della *Medea*: a proposito del viaggio della nave *Argo* come violazione dell'ordine naturale, leggiamo in Seneca «Bene dissaepi foedera mundi / traxit in unum Thessala pinus» (vv. 335–336), cui si ricollega l'invito dei vv. 605–606: «rumpe nec sacro violente sancta / foedera mundi». Per occorrenze simili di questo concetto cfr. SCHMITZ (1993: 55, n. 139). Cfr. anche CANOBBIO (2013) sul rapporto tra il proemio lucaneo e le *Phoenissae*. Sull'ipotesi che tra Seneca prosatore e Lucano vi siano state influenze reciproche circa il giudizio sulle guerre civili, cfr. ZEHACKER 1988 (in particolare pp. 462 ss.).

tutto il poema calpesta con arroganza per affermare la propria tirannica volontà di potenza².

Attorno allo scontro tra i due condottieri, pertanto, vediamo svolgersi scenari di disfacimento che, considerati in una prospettiva stoica (con tutte le cautele da impiegare a proposito di Lucano, cfr. *infra*), sono ‘simpatetici’ con le linee di distruzione che sembrano interessare tutto l’universo³: nel macro- come nel micro- cosmo nulla riesce a mantenere più alcuna saldezza⁴, i legami *tra* e *dentro* le cose si spezzano⁵.

Se quindi ci si concentra sulle grandi battaglie del poema (o su singoli episodi di violenza efferata), si nota che le descrizioni lucanee abbondano in misura decisamente maggiore rispetto ai predecessori di dettagli inerenti alle mutilazioni dei corpi⁶. La qual cosa, oltre a spiegarsi con la ben nota, sebbene un po’ frusta, categoria interpretativa del ‘barocco’ imperiale⁷, caratterizzato dal gusto del macabro e dell’orrido, ben si accorda coll’idea che anche un singolo corpo umano, nell’essere fatto a pezzi, riproduce in piccolo l’auto-mutilazione che Roma si sta infliggendo con le guerre civili⁸.

² Tra gli ultimi contributi dedicati al Cesare lucaneo, cfr. almeno LEIGH 2010.

³ Cfr. LAPIDGE 1979, p. 359: «Lucan alludes at once to the universal aspect of the disaster: when the bound of government has been shattered, the entire world is involved in the impact [...]. The destruction of Rome [...] is tantamount to the destruction of the world»; SALEMME 2002: 13: «[I]l poema stesso si apre con immagini di distruzione, e la guerra civile viene inserita, in una lunga comparazione, in un contesto di rovina universale». Da ultimo, DAY (2013: 193) osserva che gli episodi marsigliesi offrono «a literal illustration of the idea of civil war as suicide».

⁴ Cfr. BARTSCH 1997: 17. Sui debiti di Lucano con la cosmologia stoica, rinvio almeno a LAPIDGE 1979 e NARDUCCI 2002: 42 ss. Chiaramente l’idea che scelleratezze umane e catastrofi cosmiche siano interrelate fornisce al poeta neroniano la base per giustificare l’abbondanza quasi grottesca di un terzo elemento di dissoluzione, ovvero il disfacimento dei corpi dei soldati. Segnalo inoltre un’interessante lettura del poema lucaneo come opera letteraria ‘post-traumatica’ in WALDE 2011 (in particolare pp. 293 ss.).

⁵ In termini stoici, dovremmo dire che il λόγος perde la propria forza coesiva. Le dottrine stoiche sul πνεῦμα come elemento strutturante e coesivo del cosmo sono rintracciabili, tra gli altri, in *SVF* I 135–138, 151, 521, 523; II 368, 439–441, 543, 550–553, 719.

⁶ Si pensi, giusto per citare i casi più noti, al supplizio inflitto a Mario Gratidiano (cfr. *Phars.* II 177–193), al corpo orribilmente ferito di Sceva (VI 138 ss.) o alla morte di Pompeo stesso (VIII 671–673).

⁷ Cui fa riferimento UTARD 2016: 186.

⁸ Su questo tema, cfr. almeno HENDERSON 1987, in particolare pp. 140–141; MASTERS 1992: 34 ss.; QUINT 1993: 140 ss.; BARTSCH 1997 (in particolare pp. 10 ss.); DINTER 2012: 9 ss.; MEBANE 2016: 191–193. Emblematica è evidentemente la metafora dei vv. 2–3 del proemio («populumque potentem / in sua victrici **conversum viscera dextra**») che anticipa i fattivi orrori che il lettore troverà descritti nel poema, tutti ipostasi della disgregazione della romanità stessa (cfr. BARTSCH 1997 16: «The state in civil war becomes **a mutilated body** parallel to those of its citizens»; DINTER 2012: 9: «...Lucan forms **an epic body with disturbingly many parts** that from the moment of its birth confronts the reader with its (self)destruction» [grassetti miei]). L’ipotesi è confortata anche da alcuni dati statistici: MOST (1992: 398 ss.), confrontando i poemi di Omero, Virgilio,

A fronte di risultati già significativi raggiunti dagli studi precedenti, vorrei quindi riprendere uno degli episodi più celebri del poema, ovvero la battaglia di Marsiglia che occupa la seconda metà del terzo libro, per indagare più a fondo la partitura del disfaccimento somatico che Lucano organizza nel descrivere lo scontro.

1. PREMESSA FILOSOFICA

La battaglia di Marsiglia⁹, trattata da Lucano con le tinte spettacolari dei *navalia proelia* che grandissimo successo riscossero soprattutto in età imperiale¹⁰,

Lucano, Silio Italico e Stazio, osserva che solo nel *Bellum Civile* accade che le ferite da taglio siano presenti in misura identica rispetto a quelle da trafittura e che esse si concludano sempre con un'amputazione, venendo peraltro sapientemente collocate o all'inizio o alla fine di una sequenza narrativa («[they] provide a suitably impressive opening to an *aristeia* or a climax after which a pause or shift in perspective is all the more welcome»). Altrettanto utili i dati esposti in CHIESA (2005: 4 ss.): studiando le occorrenze lessicali inerenti al corpo nell'*Eneide* e nel *Bellum Civile*, l'autore osserva, tra le altre cose, che in Virgilio prevale l'uso del termine *corpus*, in riferimento al corpo umano nella sua unità, laddove il nipote di Seneca predilige l'uso dei termini *membra* e *artus*, in ciò mostrando di riferirsi più spesso al corpo come somma di parti. Così commenta CHIESA (p. 5): «Si tratta inoltre di un'**aggregazione** che subisce sovente il processo opposto della **divisione**: il poema lucaneo presenta un ampio repertorio di corpi mutilati e smembrati, come attesta anche l'uso di *truncus*, termine che, in proporzione, quadruplica le sue attestazioni rispetto all'*Eneide*» [grassetti miei]. Di qui, in effetti, può prendere le mosse la comprensione profonda del navale di Marsiglia: i guerrieri trafitti e fatti a pezzi sono la forma stessa dello smembramento di Roma (cfr. BARTSCH 1997: 17 e CHIESA 2005: 23). A sua volta significativa è la presenza in Lucano del termine *cadaver*, che indica un corpo vergognosamente abbandonato o addirittura volutamente dilaniato, anche se vien fatto di pensare più estesamente al *cadaver* di Roma, ovvero alla fine ingloriosa del *corpus* civile della città per effetto dell'ignominiosa guerra fratricida (cfr. CALONNE 2010). Già ROWLAND (1969: 204) voleva dimostrare che «Massilia is, in fact, paradigmatic of Rome, and that Massilia's sufferings and fate are the analogue of Rome's». Discorsi analoghi possono essere applicati agli episodi di decollazione presenti nel poema (cfr. ESTÈVES 2010b) o all'episodio di Sceva citato alla n. 6: «La capacidad analógica del cuerpo sugiere la unidad orgánica del Estado y su vulnerabilidad refiere a la posibilidad de desmembramiento de ese otro "cuerpo" político cuya integridad socio-cultural también puede verse amenazada. Lo corporal en tanto materia concreta permite así designar, a través de la expresión metafórica, la estabilidad o alteración de otros cuerpos menos palpables» (TOLA 2011: 68).

⁹ Un puntuale commento a tutto l'episodio è in HUNINK 1992: 211 ss. Si vedano anche ESPOSITO 1987: 20 ss.; MOST 1992: 397 ss.; GORMAN 2001: 272–277, molto utile per il quadro sinottico delle tipologie di morte durante la battaglia; ESTÈVES 2010: 71–75; UTARD 2016. Per quanto grandiosa nella sua bizzarra originalità, la descrizione della battaglia di Marsiglia affonda le sue radici in un *pattern* narrativo ben anteriore a Lucano, il quale certamente ne ha recepito la forza espressiva e l'ha portata a conseguenze estreme, ma del tutto coerenti con l'idea creativa che informa il suo poema. Non a caso, infatti, sia ESTÈVES (2010: 70) che JOLIVET (2013: 155), esaminando le riprese lucanee di cruento scene belliche ereditate dalla storiografia e dall'epica, parlano di *amplificatio* dei modelli. AMBÜHL (2015: 256–257) vede invece dipendere l'episodio «weniger auf historiographische als vielmehr auf dichterische Modelle», e dal momento che la prospettiva narrativa lucanea, particolarmente incline alla spettacolarità, «verleiht der Seeschlacht an sich bereits eine tragisch-theatralische Qualität», sarebbe lecito sospettare l'influsso dei *Persiani* di Eschilo.

¹⁰ Idea già espressa da OPELT 1957: 443. Cfr. ad esempio la descrizione tacitiana del *proelium* allestito da Claudio nella piana del Fucino nel 52 d. C. (*Ann.* XII 56). UTARD (2016: 185)

vede scontrarsi gli eserciti focesi e la composita flotta cesariana¹¹. L'episodio permette al poeta di dispiegare una vivace fantasia narrativa, fatta di scontri panoramici e singoli episodi di vario eroismo, per quanto quest'ultimo termine assuma una risonanza del tutto particolare in ragione del modo in cui Lucano organizza la narrazione: è un fatto che alcune scene di morte, in particolare quelle che vedono i soldati gravemente trafitti o irrimediabilmente mutilati di qualche parte del corpo, assumano spesso connotazioni più prossime alla paradossalità che alla *grandeur* dell'impresa epica¹², per quanto Lucano certamente abbia attinto ad esempi assolutamente seri¹³.

retrocede fino alle naumachie organizzate già a partire dal 46 a. C., pur ammettendo l'influenza delle tragedie senecane. Rispetto a LEIGH (1997: 257–258), che si allinea alle posizioni della critica precedente nel riconoscere l'influsso di questo tipo di *spectaculum* su Lucano, JOLIVET (2013: 151) è più prudente, vedendo piuttosto la volontà da parte del poeta di proporre un episodio alternativo rispetto al modello di scene di tempesta ereditato da Virgilio e Ovidio: esso, in ogni caso, offre un nuovo τόπος all'interno della narrazione epica *standard*, le battaglie navali non essendo mai state descritte né in Omero né in Virgilio. Al poeta di Mantova Lucano potrebbe semmai essere remotamente debitore per lo spunto della regata presente nei giochi funebri in onore di Anchise in *Aen.* V 137–150 (cfr. HUNINK 1992: 212). Bene ESTÈVES 2010a, p. 72: «En effet, la bataille navale se signale dès l'abord par sa nouveauté dans le paysage de la topique épique [...]. Est évoquée une atmosphère de fureur et de sang, dont les motifs macabres sont mis en exergue, ainsi que le prouve l'enchaînement sur un nombre réduit de vers des syntagmes *cruur altus, concreto sanguine, conferta cadavera*». I contributi più recenti (PERILLI 2019 per la battaglia di Marsiglia, ma anche EADEM 2018 in riferimento all'episodio di Sceva) riprendono e approfondiscono in modo convincente un altro percorso ermeneutico che prende in considerazione l'influsso delle battaglie 'straordinarie' descritte da Ovidio nelle *Metamorfosi*, là dove il poeta di Sulmona decide di deviare rispetto al modello delle sezioni epiche dell'*Eneide* (per cui cfr. anche BRIGUGLIO 2019: 115–117) dando forma a scontri caratterizzati dall'elemento paradossale e dal particolare macabro: si tratta dello lotta tra Perseo e Fineo (*Met.* V 1 ss.) e della battaglia tra Centauri e Lapiti (XII 210 ss.).

¹¹ Sul riutilizzo da parte di Lucano dei materiali storici cesariani, cfr. MASTERS 1992: 13 ss. e l'utilissima sinossi di pp. 20–21. Cfr. anche JOLIVET 2013: 148–152 (il quale riconosce la narrazione dell'episodio come cosciente riscrittura del resoconto cesariano di *BCiv.* I 34, 6; 56, 8; II 1–16).

¹² Cfr. NARDUCCI 1979: 81–83: a più riprese lo studioso, ammessa la dipendenza dai modelli virgiliani, individua in Lucano una «tendenza allo straordinario ad ogni costo» che si esplicita in particolare nell'episodio di Cato e Licida, laddove in quelli del gemello anonimo e di Tirreno si arriva a suo giudizio a sfiorare il ridicolo. BARTSCH (1997: 38) osserva: «All these episodes are described without any hint at pain or suffering; the protagonists are simple machines for mutilation, comically pursuing their ends as various body parts fall off around them – again, another factor contributing to the reader's emotional distance from the events».

¹³ Presenterò qui esempi che per la ricerca del macabro possono aver genericamente ispirato Lucano. Episodi che invece costituiscono modelli precisi e corrispondenti a quanto leggiamo nel poema saranno discussi singolarmente più avanti. Possiamo partire dall'epica arcaica, nella quale le amputazioni, almeno a giudicare dai frammenti enniani a nostra disposizione, non mancano. Giustamente ESPOSITO (1987: 39–40) ricorda i fr. 483–486 SKUTSCH («oscitat in campis caput a cervice revulsum / semianimesque micant oculi lucemque requirunt / cumque caput caderet, carmen tuba sola peregit / et pereunte viro raucum sonus aere cucurrit»). Non meno efficace è peraltro l'ispirazione lucreziana, se si considera ad esempio la scena del carro da guerra falcato che fa strage dei corpi dei nemici (*De rer. nat.* III 642 ss., per il cui influsso su Lucano rimando almeno

Per spiegare questo compiacimento descrittivo, solo apparentemente fine a sé stesso, è necessario preliminarmente tornare sulla complessa questione dello ‘stoicismo’ lucaneo, sul quale è difficile, alla luce di quanto leggiamo nel poema, dire una parola definitiva. Ammettendo che il forte pessimismo del poeta¹⁴ prevalga nettamente sull’idea di un cosmo razionalmente ordinato¹⁵, è fuori discussione la familiarità di Lucano con le dottrine di questa scuola¹⁶. Ora, possiamo immaginare che questo artista giovane e desideroso di stupire i lettori abbia deciso di attingere ad un serbatoio di conoscenze condiviso da un pubblico di un certo livello per rovesciarne i termini di fondo, così da creare situazioni volutamente abnormi e stupefacenti (in ciò seguendo i canoni di un’estetica della *Verkehrung* tipica di quest’epoca)¹⁷. A questo punto, una filosofia tutta incentrata sull’ordine razionale del cosmo, che si traduce a livello umano nella tenuta stessa dei nostri corpi per effetto del πνεῦμα coibente, poteva fornire a Lucano spunti notevolissimi da rielaborare a livello artistico in scene di disfacimento somatico dal forte valore simbolico.

Si consideri, come accennato poc’anzi, la fisiologia stoica: nell’uomo è presente un flusso ininterrotto di energia che dal centro (il cuore) si spinge lungo

a MORETTI 1985: 140 ed ESPOSITO 1987: 43). Un episodio erodoteo dalle tinte piuttosto grottesche, che in certo modo potrebbe aver stimolato la fantasia di Lucano, riguarda il massacro degli abitanti di Egina (VI 91, 2): in particolare uno di essi, fuggito presso il tempio di Demetra, si aggrappa con tutte le forze alle maniglie del portale per non farsi portar via dai persiani, i quali risolvono il problema tagliandogli le mani, che rimangono strette al portale e ancora guizzanti. Autori latini posteriori a Lucano ci parlano poi di Acilio, che combatté proprio a Marsiglia e si ridusse a menar fendenti con una mano sola, situazione che suggerisce un parallelo col greco Cinegiro (per il quale vedi meglio *infra*): «Acilius navali ad Massiliam proelio iniecta in puppem hostium dextera et abscisa memorabile illud apud Graecos Cynegiri exemplum imitatus transiluit in navem umbone obvios agens» (Suet. *Iul.* 68; identico parallelo è istituito da Val. Max. III 2, 22). Plutarco (*Caes.* 16, 1) cita Acilio e Cassio Sceva il quale, a Durazzo, subì una triplice trafittura all’occhio, alla schiena e al fianco: la conoscenza di quest’eroe potrebbe essere derivata a Lucano da Livio, dal quale dipenderebbero tutte le altre testimonianze (cfr. RADICKE 2004: 261–262). Un certo gusto del macabro è del resto evidente anche nello storico patavino: si pensi alla scena del campo di battaglia di Canne dopo la disfatta romana (XXII 51, 5–9), tra i cui dettagli più ributtanti figurano soldati ancora vivi *succisis feminibus poplitibusque* e un numida trovato anche lui vivo, ma con il naso e la bocca dilaniati dai morsi di un soldato romano che aveva tentato un’estrema forma di difesa contro costui, non riuscendo più a reggere le armi con le mani (cfr. il medesimo episodio in Val. Max. III 2, 11). E certamente anche gli esercizi declamatori tipici delle scuole retoriche, incentrati su esempi di *crudelitas* e su scene patetiche in genere, hanno avuto il loro influsso sul giovane poeta (cfr. RADICKE 2004: 262 e CHIESA 2005: 12).

¹⁴ Cfr. DUE 1970: 214: «Le masque que porte Lucain dans la *Pharsale* est celui d’un stoïcien qui a perdu la foi».

¹⁵ Cfr. JOHNSON 1987: 13–19; SKLENÁŘ 1990: 281–296; IDEM 2003: 1–12; LÉVI 2006; MYERS 2011: 404 ss.

¹⁶ Cfr. almeno SCHOTES 1969; COLISH 1985: 252 ss. e relativa bibliografia; D’ALESSANDRO BEHR 2007: 76 ss.

¹⁷ Sulla tematica in generale rimando almeno a CASTAGNA, VOGT-SPIRA 2002.

i tessuti e gli organi (galenicamente diremmo gli ὁμοίωμα) verso tutte le regioni del corpo, per poi fare ritorno per la stessa via al punto di partenza¹⁸. Ebbene, la battaglia di Marsiglia ci fornisce un documento eloquente del cedimento di questa tenuta, poiché Lucano ricorre ad una serie impressionante di scene nelle quali all'unità subentra continuamente la divisione, con flotte, singole navi e corpi umani che si scontrano, si intrecciano, ma poi finiscono tutti irrimediabilmente in pezzi¹⁹. Non stupisce, pertanto, che anche la modalità narrativa lucanea risulti 'frantumata' in trapassi improvvisi ed ellissi fulminanti da scena a scena, sì che, come già da tempo gli studiosi hanno rilevato, la battaglia di Marsiglia, soprattutto all'inizio, non è mai semplice da seguire, ed in certi momenti della narrazione non è nemmeno chiaro se il poeta stia descrivendo le operazioni belliche romane o quelle focesi (la cosa vale sia per le scene collettive che per gli episodi con protagonisti singoli guerrieri)²⁰. La situazione non cambia nella successiva parata

¹⁸ Cfr. BOCCHI 2011: 68 ss. Ci sono elementi ulteriori che inducono a pensare che Lucano abbia presenti queste teorie: CHIESA (2005: 6–8) rileva che nel *Bellum Civile* alcune parti del corpo sono citate in modo proporzionalmente enorme rispetto al poema virgiliano. Orbene, non può essere un caso che tra queste parti spicchino il collo, la gola, la nuca, i nervi e le vene: tutte zone deputate, secondo la fisiologia stoico-pneumatica, proprio al passaggio del πνεῦμα coibente, e quindi oggetto necessario di attenzione da parte del poeta. Altre volte, poi, Lucano ama impiegare il termine *vitalia*, che fa così il suo ingresso nel lessico poetico, essendo stato prima adoperato piuttosto in senso tecnico non a caso da Seneca: in *De ira* II 1, 2 leggiamo infatti «nam et in corpore nostro ossa nervique et articuli, firmamenta totius et vitalia, minime speciosa visu, prius ordinantur...»: il Cordovano sta qui alludendo tradizionale metafora stoica che equipara le parti dell'essere vivente (sangue e carne, ossa e nervi, animo) alle tre branche della filosofia (fisica, logica, etica, cfr. FILLION-LAHILLE 1984: 164 e 319, n. 7). L'allusione senecana è però di fatto circostanziata a ossa, nervi e articolazioni, di nuovo a mio giudizio in riferimento specifico al πνεῦμα che essi devono far scorrere al proprio interno per garantire la tenuta fisica del corpo: l'endiadi *firmamenta et vitalia* richiama proprio il concetto di πνεῦμα συνεκτικόν il quale, consentendo la stabile coesione di tutte le parti del corpo, permette che in esso si diffonda l'energia vitale. Di contro il sangue rappresenta un fluido vitale diverso dal πνεῦμα, benché del pari necessario, laddove la carne è elemento troppo generico ai fini di un discorso di marca stoica. Di qui il motivo per cui Seneca non cita questi due elementi. Credo pertanto che l'impiego di *vitalia* in Lucano possa derivare da suggestioni mediche pneumatiche.

¹⁹ Basti solo leggere i vv. 544–552, 563–566, 576–582, oltre a tutti gli episodi che verranno presi in considerazione analiticamente nel corso del presente lavoro. Per questa lettura pneumatica degli episodi lucanei, cfr. VIZZOTTI 2010 (in particolare le pp. 101–110). Questa esigenza di 'pieno' nella descrizione distanzia il racconto lucaneo da quello cesariano (forse per influenza di Livio, cfr. RADICKE 2004: 261). In ciò dunque si dimostra che la situazione descritta da Lucano è eccessiva e 'innaturale' dall'inizio alla fine: si parte con navi talmente incastrate tra loro da coprire il mare come se fosse diventato un campo di battaglia terrestre (v. 566: «**tecto** stetit **aequore** bellum»), cfr. le pertinenti osservazioni di UTARD 2016: 183–184, anche in rapporto al modello eschileo) per giungere a scene in cui nulla, uomo o imbarcazione che sia, riesce a mantenere la propria integrità, il mare ridotto a questo punto ad un infernale calderone schiumante di legni divelti, vele stracciate e membra umane disperse.

²⁰ HUNINK (1992: 212), in riferimento alle manovre precedenti lo scontro tra le due flotte, dice appunto che esse sono descritte «in such a **fragmentary** and abstract manner that we can hardly gain a good impression of what actually happens» [grassetto mio].

di disperanti scene di disgregazione, con una congestione quasi soffocante di episodi che vedono la lotta e la morte di gruppi di persone seguiti da inquadrature in cui singoli corpi si sfaldano (cfr. *infra*).

Vorrò tuttavia analizzare più nello specifico le sequenze di morte della battaglia di Marsiglia per rilevare il criterio strutturale ad esse soggiacente.

2. ARCHITETTURA DELLA DISTRUZIONE

Ciò che accade nella seconda metà del terzo libro in tema di frantumazioni reali e metaforiche può essere anticipato dall'episodio del taglio del bosco sacro per la costruzione delle torri d'assedio (vv. 399–452): la portata simbolica della scena deriva non solo dall'empio gesto di Cesare di fare a pezzi gli alberi di un luogo consacrato²¹, ma anche dal fatto che il luogo in questione è descritto coi tipici caratteri del *locus horridus*²² in cui non si venerano divinità tradizionali, ma oscuri dèi barbarici, raffigurati in deformi statue di legno²³ e celebrati su altari sinistri, laddove gli alberi vengono purificati con sangue umano²⁴. Tutto contribuisce insomma a consolidare il binomio distruzione/empietà che si sostanzierà successivamente²⁵. Fallito infatti l'assalto a Marsiglia con le torri d'assedio, i cesariani decidono di passare alla battaglia navale (vv. 509–537): dopo la descrizione delle prime fasi di ingaggio, nelle quali gli scafi delle navi fociensi si sono incastrati nei fianchi di quelle romane, ci si offre una prima veduta panoramica degli scontri corpo a corpo, come se la battaglia navale si fosse di fatto trasformata in uno scontro terrestre (vv. 562–572)²⁶. Già a quest'altezza il poeta ci anticipa con brevi tocchi descrittivi le situazioni estreme che successivamente verranno descritte più in dettaglio²⁷. Si passa poi a singoli episodi di combattimento, tutti

²¹ Cfr., tra i più significativi, v. 426: «Hanc iubet inmisso silvam procumbere ferro»; v. 434: «ausus est aeriam ferro proscindere quercum»; v. 450: «Utque satis caesi memoris...». Per un commento all'episodio, con particolare riguardo ai possibili modelli, cfr. PHILLIPS 1968.

²² Cfr. in particolare i vv. 402–425.

²³ Cfr. vv. 412–413: «simulacraque maesta deorum / arte carent caesisque extant informia truncis».

²⁴ Cfr. vv. 403–405: «[hunc tenent] barbara ritu / sacra deum; structae diris altaribus arae / omnisque humanis lustrata cruoribus arbor».

²⁵ Cfr. TOLA 2016: 200–201: «[L]es images de chute et de rupture qui traversent la déforestation [...] complètent le sens de la description du bois et annoncent, également, les axes majeurs du récit de combat suivant [...]. L'image des troncs coupés qui "habitent" le bois et l'abattage sacrilège de ses arbres reviennent, en variation symbolique, dans les scènes de mutilation et "chute" des corps au cours de l'affrontement. De ce fait, l'horreur propre à cet espace sacré et sa profanation par les césariens établissent une *responsio* avec la déchirure et le décès des soldats lors du combat des corps».

²⁶ Cfr. JOLIVET 2013: 151. Per i parallelismi con la descrizione cesariana e i rimandi tematici ai *Persiani* eschilei, cfr. AMBÜHL 2015: 257–258.

²⁷ Cfr. vv. 572–577: «**crur altus in unda / spumat, et obducti concreto sanguine fluctus.** / et, quas inmissi traxerunt vincula ferri, / has prohibent iungi **conferta cadavera** puppes. / semi-animes alii vastum subiere profundum / **hauseruntque suo permixtum sanguine pontum**».

conclusi con la morte per trafittura del soldato: il cesariano Cato, ucciso da dardi che lo trapassano nel petto e nella schiena (vv. 585–591)²⁸, quindi il greco Telone (vv. 592–599) e infine Ghiareo, a cui tocca una sorte ancora più macabra poiché, nell'atto di arrampicarsi sulla poppa di una nave alleata, viene infilzato ai fianchi e rimane inchiodato penzolante allo scafo (vv. 600–602)²⁹. Si prosegue con due anonimi gemelli (vv. 603–626), uno dei quali destinato a miserevole fine per proteggere l'altro³⁰: egli si aggrappa ad una nave romana, ma i soldati avversari gli troncano la mano destra; non domo, il giovane combatte con la sinistra, ma i romani gli troncano anche questa insieme a tutto il braccio. A questo punto, il soldato protegge il fratello dai dardi nemici facendogli semplicemente scudo col corpo per poi gettarsi, come proiettile umano, sulla nave avversaria³¹. Il culmine

²⁸ Un precedente significativo di questa scena può trovarsi nelle fonti storiche: Cinegiro, fratello del tragediografo Eschilo, combattente a Maratona, perse una mano (o forse addirittura entrambe) nel tentativo di agganciare gli aplustri nemici (cfr. Hdt. VI 114: Κυνέγειρος [...] τὴν χεῖρα ἀποκοπεῖς πελέκει πίπτει; sul medesimo episodio, è quasi 'lucaneo' Iust. II 9, 18: «tunc quoque amputata dextera, navem sinistra comprehendit, quam et ipsam cum amisisset, ad postremum morsu navem definuit»); certo la traccia di questo modello risulta ancora influente in età imperiale, se si considera che Seneca padre, in *Controv.* I 4, fa parlare i suoi interlocutori fittizi circa il tema del *vir fortis sine manibus*; HUNINK (1992: 225–226) osserva che anche le scene di morte in Omero e Virgilio contemplano ferite al petto e alla schiena, quest'ultima essendo in genere fatale al soldato, ma non accade mai che esse siano subite *contemporaneamente*. Pertanto, «Catus' strange wounds reflect a literary innovation rather than a reality of war». I due avverbi presenti al v. 587, «terga **simul pariter** missis et pectora telis», già significativi di per sé e in più accostati, rendono benissimo «the simultaneity of the injuries», per quanto l'immagine della doppia trafittura, nel suo complesso, risulti «almost absurd» (*ibidem*). Su questa stessa scena ESTEVES (2010a: 74–75) osserva che Lucano mette in atto tutta una serie di attenti parallelismi «pour donner à voir le spectacle inouï d'une métamorphose charnelle [...]. [L]'hyperbole de l'horreur repose sur l'exacerbation du réalisme macabre et de l'étrangeté hallucinatoire».

²⁹ Lucano gioca anche in questo caso con l'orizzonte di attesa dei suoi lettori, poiché il participio *suspensa* del v. 601 riferito ai fianchi di Ghiareo resta enigmatico e solo la lettura del verso successivo «adfixusque rati telo retinente pependit» svela completamente la terribile situazione (HUNINK 1992: 229). Per l'influsso ovidiano su questa scena, cfr. PERILLI 2019: 96 ss.

³⁰ Per questa scena, quella di Tirreno e quella di Licida, cfr. anche CHIESA 2005: 19–20.

³¹ La qual cosa, seguendo la lettura di LEIGH (1997: 253), è indice di una tendenza all'eccesso che spoglia la scena dei tratti eroici tradizionali: «Roman heroes bear scars on their chests with great pride, but do not actively seek them [...]. Lucan's hero-twin pursues a hypallagous relationship with his brother, his *pectus* protecting the other's armour, and the impression is of an excessive, an insane *virtus*». Così pure VIZZOTTI 2010: 106: significativo è «cómo algo que parece necesariamente virtuoso, el valor en la adversidad sólo conduce en este universo a actos furiosos de inmolación». Anche in questo caso vediamo sullo sfondo le gesta dei maratonomachi: sappiamo infatti del polemarcho Callimaco, che restò in piedi anche dopo essere stato trafitto da un nugolo di frecce persiane. Per quanto le notizie che abbiamo su costui siano tutte posteriori a Lucano (*Suid.* I 545 ADLER s.v. *Hippias*: ἐν τούτοις Καλλιμαχος ἐπὶ δοράτων εἰστήκει νεκρός...; Ps.-Plut. *Paral. Min.* I 305b–c: Καλλιμαχος δὲ πολλοῖς περιπεπαρμένος δόρασι καὶ νεκρὸς ἐστάθη; Polemo I 7 e 27; II 1) è fuor di dubbio che un episodio così eclatante potesse essere ben noto al poeta neroniano (per un regesto completo delle fonti letterarie e iconografiche sui maratonomachi, cfr. HARRISON 1972: 370 ss.) il quale da par suo lo amplifica e lo incrocia con quello di Cinegiro in un *crescendo* iperbolico (cfr. JOLIVET 2013: 156–157: «After imitating Cynaegirus, Lucan's

dell'orrore è tuttavia nella sequenza successiva (vv. 635–646): Licida viene aganciato da un arpione e rischia di finire sommerso. I compagni, nel disperato tentativo di salvarlo, lo afferrano saldamente per le gambe, ma l'unico risultato è che il corpo dello sventurato si spezza in due³².

Questo *crescendo* orripilante di menomazioni fisiche ai danni di singoli è interrotto da una scena collettiva, allorché Lucano indugia sullo spettacolo di una nave che si rovescia a causa del peso dei soldati che si erano concentrati in un sol punto di essa per combattere: inevitabile è che tutto l'equipaggio anneghi (vv. 647–652a). Ciò prepara in realtà ad una nuova sequenza, dei cui protagonisti non viene fornito il nome. Il poeta ha tuttavia cura di inserire elementi di variazione per movimentare ulteriormente la descrizione degli eventi rispetto al blocco precedente: vediamo infatti un altro soldato trafitto sia davanti che dietro, stavolta però non dalle frecce nemiche, bensì, ancora più spettacolarmente, dai rostri di due navi che si incrociano (vv. 652b–661a)³³; segue poi una ciurma di naufraghi che tentano di salvarsi salendo a bordo di una nave alleata i cui occupanti, timorosi che lo scafo si rovesci, troncano loro le braccia, sì che i poveri corpi mutilati sprofondano nei gorgi (vv. 661b–669).

A questo punto la confusione cresce a dismisura, così come la disperazione dei combattenti, visto che i soldati proseguono la lotta strappando pezzi dalle navi per usarli come armi³⁴ oppure estraendo i dardi dai propri corpi o da quelli di chi è già morto per scagliarli nuovamente (vv. 670–679). A peggiorare il tutto si aggiunge un incendio che scoppia all'improvviso (vv. 680–688), dopodiché Lucano ritorna sulle operazioni di recupero delle armi (vv. 690–693) e sulle scene di annegamento: vediamo soldati anonimi che trascinano con sé in fondo al

anonymous Massilian behaves like Callimachos, and [...] clearly surpasses his Cesarean rival Acilius [...] and it is his incredible will power that allows him to jump onto the enemy ship»). Per quanto riguarda la traccia virgiliana (già evidenziata da METZGER 1957: 48–63), viene ovviamente da pensare all'episodio eneadico di Eurialo e Niso o a quello di Laride e Timbro: se i primi due eroi vengono decapitati e le teste esposte come macabro trofeo (IX 465–467), gli altri due, peraltro gemelli e quindi probabile modello degli omologhi lucanei, subiscono rispettivamente in battaglia la perdita della mano (X 395–396) e la decollazione del capo (X 394). Lucano, vedremo, si spinge ben oltre, poiché in lui «[l']alliance du spectaculaire, du macabre et de l'étrangeté hyperboliques confère de fait son originalité à l'esthétique de l'horreur guerrière [...], en distinguant ses *mortes insolitae* de la *plurima mortis imago* virgilienne» (ESTÈVES 2010a, p. 73). Anche in questo caso è presente poi la traccia ovidiana (*Met.* V 140–143, episodio dei fratelli Clizio e Ciani; 182–186, 208–209, 232–233, descrizione delle vittime dello sguardo di Medusa, cfr. PERILLI 2019: 100 ss.).

³² ESPOSITO (1987: 46) vede nella scena di Licida il «gusto dell'eccezionale e del sorprendente» con «la tendenza, evidentissima, a dilatare i tempi dell'azione».

³³ Per i precedenti poetici di questa scena lucanea, cfr. CHIESA 2005: 32, n. 106. Sull'assurdità della medesima, scevra però da risvolti ironici nell'intenzione dell'autore, condivido l'osservazione di VIZZOTTI 2010: 101.

³⁴ Per l'uso di queste 'armi improprie' Lucano ha trovato ispirazione in Eschilo (*Pers.* 424–426), in Virgilio (*Aen.* I 148–150; VII 505–508), oltre che nella *Centauromachia* ovidiana (*Met.* XII 242 ss.), cfr. PERILLI 2019: 105 ss.

mare i nemici (vv. 693–696a) e un non meglio identificato focese, esperto di nuoto in apnea e per questo in grado di sorprendere e affogare gli avversari, che nel riemergere non si avvede della chiglia di una nave e ne viene travolto (vv. 696b–704). Altri ancora, ormai dispersi in mare, immolano i loro stessi corpi feriti per attutire l'urto dei rostri nemici e poi, si deduce, annegano orribilmente (706b–708).

Riprendono quindi episodi singoli, i cui protagonisti sono di nuovo forniti di nome proprio: il fromboliere Ligdamo colpisce con un proiettile Tirreno e gli sfonda il cranio (vv. 709–714); Tirreno però non cessa di combattere, ma anzi, anche qui con scelta autoriale incline alla bizzarria, chiede ai compagni che lo usino come macchina di guerra mantenendolo dritto, così che possa sferrare colpi anche senza vedere (vv. 716–721a)³⁵: l'idea si rivela efficace, perché uno dei dardi scagliati da Tirreno colpisce Argo al basso ventre³⁶ e costui, cadendo sul ponte, aiuta il ferro a penetrargli nel corpo, di fatto auto-conficcandosi sulla nave (vv. 722–725). Il padre di Argo accorre in soccorso del figlio ma, constatata la situazione irrimediabile, decide di trafiggersi le viscere e si getta in mare (vv. 748–751).

Il resoconto sin qui fornito mi pare evidenziare come Lucano intenda mantenere sempre vigile l'attenzione del lettore tramite il susseguirsi di episodi tutti

³⁵ Lo spunto per questa scena è virgiliano (*Aen.* IX 586–589, Mezenzio uccide con la fionda il figlio di Arcente, cfr. NARDUCCI 1979: 82), ma viene rielaborato seguendo anche in questo caso la traccia della battaglia tra Centauri e Lapiti in Ovidio (cfr. PERILLI 2019: 109 ss.). Il testo ovidiano può aver influenzato anche la costruzione dei singoli versi lucanei, ma per questo aspetto cfr. *infra*. VIZZOTTI (2010: 107) rileva «una furiosa obsesión por producir el mayor daño posible al enemigo al mismo tiempo que el cuerpo se cosifica». Si tratta insomma di mettere in dubbio l'umanità stessa dei protagonisti, sia che i loro corpi si sfaldino, sia che diventino essi stessi armi da guerra. Cfr. BARTSCH 1997: 28: «Person and corpse are so confused that we start to approach a state in which the former can put to use the latter even when the corpse is his own. The link between self and body is put into turmoil; the two merge into each other». Da ultimo RIPOLL (2016: 265) a proposito dell'accecamento di Tirreno e del fatto che egli stesso si definisca quasi cadavere (cfr. 720: «ex magna parte defunctum cadaver»), osserva come ciò contribuisca ad esprimere la «déshumanisation des combattants de la guerre civile» resi di fatto «une parfaite machine à tuer» (osservazione pertanto complementare a quella di HENDERSON (1987: 140), che rileva in tutto il poema la presenza di una «mass of personified weapons»). GORMAN (2001: 273 e 276) vede in questa scena la prova che Lucano «is consciously manipulating the features associated with the epic *aristeia*» e «seems to be describing a traditional epic scene of military accomplishment, but in fact he has transformed the attacker from a man into an inanimate thing». A Maratona, peraltro, partecipò un certo Polizelo che combatté anche dopo aver perso l'uso degli occhi: cfr. Hdt. VI 117, 2 ove leggiamo, a proposito di Ἐπίζηλος, ma si tratta evidentemente della stessa persona, τῶν ὀμμάτων στερηθῆναι, laddove Suida I 545 ADLER ci offre qualche dettaglio che di fatto avvicina maggiormente costui a Tirreno: Πολύζηλος δὲ πηρωθεὶς [...] ἐμάχετο ὡς ὀρώων καὶ διέκρινε τῇ φωνῇ τοὺς ἰδίους καὶ τοὺς πολεμίους. Assieme a Cinegiro, Polizelo è ricordato anche da Seneca retore, cfr. *Suas.* 5, 2: «quid Cynaegiron referam et te, Polyzele?» La *praeteritio* in riferimento ai due guerrieri mi pare evidenziare ulteriormente la fama degli episodi dei maratonomachi ancora età imperiale. RIPOLL (2016: 263 ss.) vede in Tirreno un'anticipazione dell'*aristia* di Sceva (cfr. VI 168–263).

³⁶ LEIGH (1997: 254) arriva a dire, forse con una certa forzatura, che «[t]he chance success of the blinded Thyrenus in striking a character called Argus is amusing enough in itself», in riferimento evidentemente al guardiano dai cento occhi.

volti a stupire e orripilare³⁷. Non può inoltre sfuggire una certa ricorsività di temi per quanto concerne la tipologia di morte cui soggiacciono i soldati. Credo sia possibile individuare una struttura generale dell'episodio di tipo simmetrico, il cui perno è il momento dell'incendio:

SEQUENZA I: MORTI DI SINGOLI SOLDATI
vv. 585–591: Cato trafitto sul petto e sul dorso.
vv. 592–599: Telone trafitto al timone.
vv. 600–602: Ghiareo trafitto e conficcato sul fianco della nave.
vv. 603–626: Gemello anonimo mutilato e trafitto.
vv. 635–646: Licida trafitto e spezzato in due.
SEQUENZA II: ANNEGAMENTI
vv. 647–652a: Annegamento della ciurma anonima.
vv. 652b–661a: Anonimo naufrago trafitto da due rostri contrapposti.
vv. 661b–669: Anonimi mutilati e annegati.
SEQUENZA III: RECUPERO ARMI
vv. 670–674a: Navi private dei loro pezzi impiegati come armi.
vv. 674b–679: Dardi strappati a soldati morti o moribondi per essere lanciati di nuovo.
INCENDIO (vv. 680–688)
SEQUENZA IV: RECUPERO ARMI
vv. 690–693: I naufraghi restituiscono ai compagni le armi cadute in mare.
SEQUENZA V: ANNEGAMENTI
vv. 693–696a: Soldati annegano avvinghiati.
vv. 696b–704: Il soldato focese viene colpito dalla chiglia e annega.
vv. 706b–708: Soldati in mare trafitti dai rostri.
SEQUENZA VI: MORTI DI SINGOLI SOLDATI
vv. 709–714: Ligdamo sfonda il cranio a Tirreno e lo priva degli occhi.
vv. 722–725: Argo trafitto e conficcato.
vv. 748–751: Il padre di Argo si trafigge e si getta in mare.

³⁷ La frenesia è anche nelle diverse azioni dei soldati, mai del tutto identiche tra loro: Cato, dalla sua poppa, tenta di toccare una poppa *nemica*, Ghiareo *si arrampica* su una poppa *alleata*, mentre Licida è arpiato mentre si trova *fermo* a poppa. Dopo Cato, che si trova *a poppa*, abbiamo Telone che invece sperona la nave nemico col rostro *di prua*; del gemello, invece, sappiamo che pure lui si sporge da poppa, ma tocca genericamente la *carina* della nave nemica: tuttavia si suppone che il fendente che gli taglia la mano arrivi da un soldato che si trova sul fianco. Nella sequenza conclusiva abbiamo azioni tutte interlacciate: Ligdamo colpisce Tirreno che si trova *a prua*, Tirreno colpisce Argo che si trova *a poppa* e il padre di quest'ultimo accorre *da prua* per poi gettarsi giù dalla nave. L'effetto, in entrambe le serie, è quindi quello di una mobilità ininterrotta, ma soprattutto di un continuo passaggio dell'occhio del lettore dalla poppa alla prua ai fianchi delle diverse navi, con l'effetto di moltiplicare e complicare le linee dell'azione, in ciò sottolineandosi il carattere furibondo ed esagitato dello scontro marsigliese.

Ad un livello generalissimo, si può dire che Lucano passi da scene di primo piano con protagonisti singoli (dei quali uno solo anonimo) nella sequenza I a un grande quadro centrale di scene di morte collettiva, nel quale peraltro ad un certo punto sembra non ci sia più distinzione tra esseri animati ed inanimati (sequenze II–V), per poi tornare a scene di morte singola (con due personaggi denominati oltre all'anonimo padre di Argo) nella sequenza VI. Più nello specifico, la ricostruzione proposta permette agevolmente di individuare una rispondenza simmetrica tra le sequenze I ~ VI, II ~ V, III ~ IV, queste ultime separate appunto dall'episodio dell'incendio che fa da asse di simmetria tra i due gruppi. Lucano organizza la materia secondo una raffinata strategia di richiami e di variazioni in forza dei quali la solida architettura compositiva permette la realizzazione di un *crescendo* patetico di sicuro effetto.

Ad esempio, il 'ritorno' in (VI) di quanto già visto in (I) è in realtà debitamente potenziato: le morti in (I) avvengono tutte separatamente, laddove in (VI) assistiamo ad una serie di danneggiamenti a catena (Ligdamo colpisce Tirreno, il quale colpisce Argo, la cui morte 'colpisce' il padre e lo spinge al suicidio). Anche le note raccapriccianti e assurde delle descrizioni soggiacciono a questo principio. Consideriamo il *crescendo* orrorifico delle tipologie di morte: si passa da una serie di soldati trafitti (Cato, Telone, Ghiareo) ad uno amputato e trafitto (il gemello anonimo), per culminare con Licida addirittura divelto in due parti dopo essere stato agganciato (che è come dire trafitto) dall'arpione nemico. La narrazione, in questo caso, sposta il *focus* drammatico dalla trafittura all'amputazione fino ad un vero e proprio 'strappo'. Lo strazio del corpo del solo Licida, poi, si raddoppia per così dire nella morte di Argo e del padre; inoltre, a differenza del gemello anonimo, che perlomeno si 'separa' dall'altro gettandosi sui nemici per difenderlo, il padre di Argo abbandona il figlio morente con un gesto che neppure serve a proteggerlo, quanto semmai a dichiarare la propria sterile ribellione nei confronti del destino³⁸. Si noti inoltre che i protagonisti di (I) sono personaggi di fatto 'muti', laddove solo in (VI) abbiamo due brevi allocuzioni (da parte di Tirreno e del padre di Argo): questo elemento caratterizzante della narrazione epica, qui applicato a personaggi prossimi alla morte nelle modalità

³⁸ VIZZOTTI (2010: 108–109), parlando esplicitamente di Barocco, concepisce piuttosto il dispiegarsi di una serie di scene così articolate: preparazione della battaglia, battaglia panoramica corpo a corpo, morti in primo piano (da Cato all'anonimo trafitto da due rostri), morti caratterizzate dalla disperazione e dal *furor* e morti individuali (dal focese urtato dalla chiglia ad Argo e il padre). Lo studioso vede nel complesso un discorso che «se organiza en masas molares pero a su vez interconectadas» sì che l'apparente *collage* di episodi di morte «forma parte de una visión de conjunto, de un entramado significativo y coherente» e «cada turbulencia discursiva compone una muerte particular y abre las puertas para el despliegue de la que le sigue»: dalla microstruttura delle singole scene si genera la macrostruttura di tutto l'episodio. Non sono del tutto convinto sulla distinzione tra morti in primo piano e morti individuali, laddove la presenza di scene che si ripetono con studiate variazioni mi pare più solidamente dimostrabile.

bizzarre che sappiamo, certifica ulteriormente l'operazione destrutturante compiuta da Lucano.

Altri elementi dimostrano poi la ripresa variata di quanto già narrato in precedenza: il tema della trafittura, già portato ad un cospicuo grado di assurdità in (I), si approfondisce in (VI) nei suoi tratti macabri se si pensa al cranio di Tirreno, che viene non semplicemente *trafitto*, bensì *attraversato e sfondato* dal proiettile di Ligdamo, così che dalle orbite schizzano fuori gli occhi (il che di fatto equivale ad un'amputazione). Si tratta di una scena mostruosa, che gareggia ampiamente con la progressiva mutilazione dell'anonimo gemello: più ancora, la perdita di connotati umani di entrambi i soldati (senza più arti uno, senza più metà del capo l'altro) conduce alla loro reificazione in macchine da guerra, dato che il gemello si butta come proiettile vivente sui nemici e Tirreno diventa una sorta di balestra umana. A sua volta Argo replica la situazione di Ghiareo, contribuendo però col proprio peso a conficcarsi sul ponte. In più il padre, trafiggendosi le viscere e gettandosi in mare, concentra di fatto in un unico individuo due delle modalità di disfaccimento sin qui descritte. Questo suicidio in due atti non crea però alcun alone di dignità eroica attorno al genitore: egli pare mosso più che altro dal desiderio di evitare l'innaturale situazione di un padre che vede morire il figlio, ma questo intento dalle sfumature quasi tragiche o addirittura 'catoniane' (cfr. vv. 742–743: «Non perdam tempora [...] a saevis permissa deis») si traduce nella non meno disumana negazione degli ultimi atti d'affetto nei confronti di Argo (vv. 744–745: «Veniam misero concede parenti, / Arge, quod amplexus, extrema quod oscula fugi»), negazione dovuta in fin dei conti alla frettolosa ricerca di una fine che preceda di pochissimo quella del figlio ormai moribondo (v. 747: «semianimisque iaces et adhuc potes esse superstes»). Se quindi è difficile dire che ci troviamo di fronte ad un nobile suicidio stoico, dobbiamo semmai registrare la folle disperazione soggiacente a quest'atto³⁹, simile a quella degli anonimi naufraghi e di Tirreno sopra esaminata. Le situazioni di (I) si trovano insomma amplificate: in quella sequenza, a parte il gemello anonimo che decide di farsi scudo per il fratello e proiettile umano contro i nemici, tutti gli altri protagonisti subiscono il proprio orrendo fato restando del tutto impotenti, laddove in (VI), anche qui con studiata inversione, l'unica vittima autenticamente passiva degli scontri è Argo, mentre il padre (come Tirreno) reagisce in modo

³⁹ Per i caratteri volutamente paradossali della scena, anche in rapporto ad omologhi episodi virgiliani, cfr. HUNINK 1992: 257 e 260 (la guerra civile distrugge tutti i più tradizionali legami familiari); LEIGH 1997: 254–257. Anche CHIESA (2005: 42–43), pur riconoscendo che il lamento del vecchio padre riecheggia molteplici precedenti letterari, conviene che il suicidio ristabilisce sì la 'naturale' sopravvivenza dei figli ai padri, ma l'effetto finale del gesto è di fatto un ἀπροσδόκητον che perde qualsiasi spessore genuinamente epico. Cfr. pure VIZZOTTI 2010: 108: già Erodoto (I 87, 4) osservava come la guerra inverta l'ordine naturale della sepoltura padre-figlio, pertanto «Lucano [...] da otra vuelta de tuerca invirtiendo la inversión, pero de ninguna manera esto redime la situación sino que la hace aún más absurda y desesperada».

‘eccentrico’ ma con piena coscienza delle proprie azioni al rovescio drammatico della situazione⁴⁰. Questo *crescendo* di absurdità, sempre a partire da Cato, si trova poi sviluppato secondo un percorso parallelo a quello ora esposto, avente per marchio distintivo ancora il tema della trafittura. Se infatti Cato è trafitto da due dardi, in (II) c’è un naufrago trafitto addirittura da due rostri, laddove in (V) l’elemento scioccante è dato dal fatto che i soldati, a differenza degli altri due casi, si offrono *volontariamente* alla trafittura, illudendosi follemente di frenare l’avanzata delle navi nemiche.

Per quanto riguarda le sequenze II–V esse ci propongono episodi che coinvolgono soldati anonimi e accrescono la disperata insensatezza verso cui declina lo scontro, perché vediamo non solo corpi, ma anche navi fatte a pezzi e soldati non più uccisi sul ponte o sui fianchi delle imbarcazioni, ma orribilmente annegati e in più di un’occasione smembrati. Sia in (II) che in (V) abbiamo tre momenti, dei quali quello centrale vede il *focus* narrativo concentrato su un solo soldato, mentre gli altri due riguardano più soldati o intere ciurme: più precisamente, in (II) passiamo da una ciurma che naufraga per il peso eccessivo concentratosi su un lato della nave ad una ciurma orribilmente mutilata da altri soldati, per giunta alleati, laddove in (V) abbiamo soldati che si annegano a vicenda avvinghiandosi e poi soldati che decidono di offrire (vana) resistenza all’avanzata dei rostri nemici. Nelle scene collettive di (II), pertanto, prevalgono comportamenti irrazionali dettati dalla confusione o dalla paura: i soldati dei vv. 647–652 rovesciano la nave dopo che l’impeto della lotta (*nimum pugnax* è definito quest’equipaggio al v. 647) li ha portati ad ammassarsi incautamente su un fianco, concentrando quindi il peso in un unico punto⁴¹, mentre quelli dei vv. 662 ss., proprio per la paura che la nave affondi, impediscono in modo risoluto ma senza dubbio efferato⁴² ai compagni di salire a bordo. In (V) prevale nettamente la disperazione: i soldati non hanno altro che se stessi come puro oggetto da impiegare contro i nemici (come peso che trascina sul fondo o inutile ostacolo ai rostri), in ciò confermando la reificazione progressiva a cui soggiacciono gli esseri umani coinvolti nel conflitto. Nell’episodio centrale di entrambe, sia il naufrago trafitto dai due rostri che il focese esperto subacqueo sono più che altro vittime di circostanze casuali quando non beffarde (evidentemente i piloti delle navi non si avvedono del naufrago in rotta di collisione, mentre il focese, abile nel far annegare i nemici, è travolto da una chiglia giusto al momento di risalire in superficie).

⁴⁰ Per i naufraghi «non perdere letum / maxima cura fuit» (706–707); Tirreno è indubitabilmente assertivo coi compagni quando ordina «me quoque mittendis rectum componite telis» (717); il padre di Argo «festinantem animam morti non credidit uni» (751). Tutte le espressioni verbali indicano una solida volontà nella scelta operata.

⁴¹ Cfr. 648–649: «incumbit prono lateri vacuumque relinquit, / qua caret hoste, ratem...».

⁴² È il commento di Lucano stesso al v. 666: «**inpia turba** super medios ferit ense lacertos».

Nella sequenza III vediamo navi trasformate in riserve di proiettili (remi, aplustri, pezzi interi delle fiancate)⁴³, ma tale destino tocca anche ai soldati (ancora vivi o già morti) da cui si recuperano i dardi, con una sovrapposizione funzionale tra animato e inanimato volutamente paradossale: se in (I) e (II) abbiamo visto corpi mutilati, in (III) la mutilazione di fatto riguarda nel navi stesse, laddove i soldati diventano improvvisate rastrelliere a cui ricorrere per trovare nuovi dardi da scagliare⁴⁴. Appena più realistica, per quanto ugualmente umiliante per i protagonisti, è l'immagine in (IV) dei naufraghi, ormai impossibilitati a combattere, che si sbracciano per recuperare i dardi dall'acqua e lanciarli ai compagni. Si tratta di nuovo di azioni dettate dalla pura disperazione, poiché siamo autorizzati a chiederci se uomini allo stremo delle forze riusciranno davvero a rilanciare ai compagni le armi o se le armi scagliate da combattenti moribondi potranno centrare un bersaglio in modo efficace (restando inteso che la destrezza nel divellere giavellotti da corpi che colano a picco o la capacità di frenare le proprie emorragie fino a lancio avvenuto mantengono accesi i toni di paradossalità anche in questa sezione).

Si può pertanto concludere che, anche nelle scene individuali e collettive aventi come protagonisti soldati anonimi, il modulo descrittivo trafittura–mutilazione–annegamento si ripropone con modalità senza dubbio variegata: il poeta riesce quindi a dispiegare un animato e terrificante campionario di *außergewöhnliche Todesfälle*⁴⁵.

3. SINTASSI DELLA DISTRUZIONE

Nella descrizione di questa battaglia, anche le scelte nella collocazione dei vocaboli sono funzionali alla resa plastica degli orrendi smembramenti in corso. Si tratta, evidentemente, di procedimenti stilistici applicati in tutto il poema, ma che in questa sezione specifica trovano a mio parere una funzionalità ancor più marcata proprio in ragione dell'elevatissimo numero di immagini di distruzione somatica che Lucano concentra nei suoi versi. Senza quindi giustificare l'impiego massiccio di iperbati, chiasmi ed *enjambements* come mero *ornatus* retorico, né tuttavia volendo cercare valori espressivi equipollenti tra loro in tutti i casi in cui questi costrutti compaiono, mi limito ad osservare che, nei momenti culminanti della mattanza marsigliese, anche i legami tra le parole, in certo modo, si 'rompono' e le parole stesse si rimescolano, con la più ampia

⁴³ Cfr. 671b–674a: «...remum contorsit in hostem / alter, at hi totum validis aplustre lacertis / avolsasque rotant expulso remige sedes. / In pugnam fregere rates...».

⁴⁴ Cfr. 674b–677a: «...sidentia pessum / corpora caesa tenent spoliantque cadavera ferro / multi inopes teli iaculum letale revolsum / volneribus traxere suis...».

⁴⁵ Cfr. AMBÜHL 2015: 257.

varietà di esiti⁴⁶. Si consideri del resto che le tre figure retoriche di posizione ora citate hanno, nella propria struttura, un'interessante e produttiva ambiguità: l'iperbato *rompe* l'ordine logico delle parole e allo stesso tempo può creare 'anelli' in forza dei quali una parola si trova per così dire conficcata in mezzo ad altre due tra loro correlate, traendo nuova carica semantica proprio da questo incastro; il chiasmo (anche se in sede di passi analizzati preferirò parlare di 'coloritura' chiastica, ma cfr. *infra*) allo stesso tempo *allontana* tra loro i termini ai propri estremi e *avvicina* i termini medi; l'*enjambement* separa (o se si vuole *spezza*) visivamente un verso dall'altro con svariati effetti di tensione, ma proprio perché il senso logico del primo verso resta sospeso senza il secondo, chi legge è obbligato a *legarli* concettualmente⁴⁷. Tutte queste caratteristiche tornano utili a Lucano nella narrazione della carneficina marsigliese: in alcuni episodi, una volta accertato che non è la mera necessità metrica a generare le figure retoriche anzidette, si può verificare come la frantumazione dei sintagmi ricalchi la frantumazione somatica che viene descritta. È del resto il *λόγος*-parola che riproduce il disordine del *λόγος*-mondo: come i corpi si smembrano e si confondono, così la voce del poeta rompe e/o rimescola l'ordine dei vocaboli per farli aderire alla materialità della situazione in oggetto⁴⁸.

Sulla base dell'analisi da me condotta, credo possano isolarsi alcuni casi degni di attenzione⁴⁹. Va da sé che Lucano non si limita all'impiego di una sola tipologia di figura retorica nelle singole scene, la qual cosa, all'atto dell'analisi,

⁴⁶ Cfr. BARTSCH 1997: 25: «[B]ut to destroy normative syntax is in some measure to enact the abjection that pervades civil war, to show oneself as corrupted by chaos as the world one describes».

⁴⁷ Non entro del merito di ulteriori distinzioni all'interno delle figure retoriche citate e rimando a CONRAD 1965 (iperbato ed *enjambement*), LAUSBERG 1998: 318–319 (iperbato), 354–357 (*commutatio* i.e. chiasmo) e KOLLMANN 1982 (*enjambement*). Sull'uso dell'*enjambement* in Lucano è poi imprescindibile il contributo di HOLGADO REDONDO 1977, che offre una panoramica esaustiva sull'impiego di questa figura retorica e conferma in Lucano essa presenti «la perfecta correspondencia [...] entre forma y contenido» (p. 220). La grande duttilità dell'*enjambement* è dimostrata dallo studioso attraverso il ricorso a varie categorie classificatorie ('encabalgamientos convulsivos', 'disruptivos', 'ingentivos' ecc.) che dimostrano come la medesima figura retorica possa prestarsi a più curvature semantiche (cfr. in particolare le riflessioni di pp. 232–233 e 255–256). Le ricognizioni toccano spesso la battaglia di Marsiglia, a proposito della quale si osserva tra l'altro che è «orlada de abundantes encabalgamientos para la descripción de luchas, choques, convulsiones violentas» (p. 225) e che «los encabalgamientos van subrayando los puntos de mayor patetismo y más sangrientos en las muertes de Cato, Telón, Giareo, Lícidas, Tirreno, Argo» (p. 226).

⁴⁸ MOST (1992: 407–408) opportunamente nota che in greco antico e in latino ci si serve degli stessi termini sia per definire le parti del corpo che singoli elementi retorici, grammaticali e metrici: coerentemente con ciò, pertanto, vediamo in Lucano che l'amputazione fisica si accompagna allo smembramento delle parti del discorso.

⁴⁹ I limiti del presente lavoro non mi consentono di indagare se e in che misura, quantitativa e qualitativa, queste figure retoriche prevalgano nella *naumachia* marsigliese rispetto ad altri episodi bellici del poema come la rievocazione delle guerre tra Mario e Silla (libro II) o la battaglia di Farsalo (libro VII): si tratta certamente di un'ipotesi di lavoro meritevole di futuri sviluppi.

rischierebbe di spezzettare eccessivamente le scene medesime sotto lemmi diversi. Per tal motivo, ho deciso di raggruppare i passi esaminati in base a due tipi di occorrenza (iperbato/chiasmo da una parte, *enjambement* dall'altra) con l'avviso che, solo per esigenze di completezza, potrà accadere che si segnalino anche *enjambements* nel primo gruppo o iperbati nel secondo.

3.1. *Iperbato con foro d'entrata (o punto di rottura) e 'coloritura' chiasmica*

La definizione proposta, a sua volta metaforica, si riferisce a casi in cui i componenti del sintagma finiscono disposti attorno ad una preposizione che sembra costituire la trasposizione sulla pagina del foro d'entrata dell'arma responsabile della morte del soldato⁵⁰.

Se prendiamo ad esempio la morte di Cato, possiamo osservare quanto segue (vv. 585–590):

cuius dum pugnat ab alta
puppe Catus Graiumque audax aplustre retentat,
terga simul pariter missis et pectora telis
transigitur: medio concurrat pectore ferrum,
et stetit incertus, flueret quo vulnere, sanguis,
donec utrasque simul largus cruor expulit hastas

Se già potremmo ritenere significativo, ai fini della resa del corpo trafitto, l'iperbato *medio* [...] *pectore* che viene 'attraversato' da *concurrat* (v. 588), ancora più interessante è il fenomeno che si verifica nel verso successivo, dove il sintagma *incertus sanguis* si 'apre' per ospitare al suo interno un'interrogativa indiretta, la quale a sua volta presenta l'iperbato *fluere quo vulnere*, in forza del quale la parola monosillabica funziona come 'foro d'entrata' degli iperbati concentrici, trovandosi esattamente al centro del gruppo di cinque parole⁵¹. Invertendo la prospettiva di lettura, è come se a partire da *quo* si allargassero i margini di una ferita⁵².

⁵⁰ Si tratta evidentemente di una linea di tendenza, giacché al v. 620 c'è un ben più lungo participio a rompere il sintagma con cui si trova inserito: l'anonimo gemello offre il corpo indifeso ai dardi nemici e «crebra confixus cuspidē perstab». Al di là dell'efficace allitterazione della consonante, il participio *confixus* va esattamente a 'trafiggere' l'ablativo *crebra cuspidē* in modo che la disposizione stessa delle parole vada a significare l'azione che esse esprimono. Al v. 725, allorché Argo viene colpito da Tirreno, vediamo che il corpo del giovane si conficca sul ponte della nave: «adiuvitque suo procumbens pondere ferrum». In questo caso il participio *procumbens*, inserito nel sintagma *suo* [...] *pondere* e collocato esattamente al centro dell'esametro, mi pare portare all'occhio del lettore il momento dell'incastarsi definitivo e senza rimedio del corpo di Argo.

⁵¹ Il fatto che l'aggettivo interrogativo sia posposto rispetto al verbo di pertinenza può inoltre intensificare la sequenza quasi al rallentatore del sangue che indugia nel suo sgorgare, per la quale Lucano è debitore a plurime scene senecane (cfr. HUNINK 1992: 276).

⁵² E pur in assenza del 'punto di rottura', anche l'ordine delle parole di «utrasque [...] largus cruor [...] hastas» risulta significativo: propriamente ci troviamo in presenza di un ulteriore forte iperbato che, mimando l'azione del fiotto di sangue che spinge ambo i dardi fuori dal corpo di

Una situazione analoga si verifica nel caso della morte di Ghiareo (vv. 600–602):

dum cupit in sociam Gyareus erepere puppem,
excipit inmissum suspensa per ilia ferrum
adfixusque rati telo retinente pependit.

Come il soldato ‘invade’ il sintagma riferito alla nave alleata (v. 600, *in sociam Gyareus [...] puppem*)⁵³, così la sintassi riferita alla sua orribile morte presenta un ricercato smembramento: l’oggetto contundente sta agli estremi (v. 601, *inmissum [...] ferrum*), mentre la parte del corpo offesa si trova al centro (*suspensa [...] ilia*). Questo nuovo iperbato con coloritura chiasmica⁵⁴ avvisa anzitutto il lettore dell’improvvisa immobilità cui è costretto Ghiareo (*inmissum, suspensa*), e grazie all’anastrofe *suspensa per*, la preposizione si trova al centro della serie di vocaboli, rendendo anche in questo caso più ‘visibile’ il foro d’entrata del proiettile che ha trafitto il giovane⁵⁵, laddove il vocabolo *telo* esattamente al centro del verso successivo sembra davvero ‘inchiodare’ su di sé le parole *adfixus* e *pendit*,

Cato, ‘espelle’ le parole agli estremi del verso. Vedrei tuttavia anche una sorta di coloritura chiasmica nel momento in cui, pur senza corrispondenza simmetrica tra coppie aggettivo-sostantivo, è comunque presente una simmetria accusativo-nominativo / nominativo-accusativo. In tal modo credo si sottolinei ulteriormente l’idea di un insieme coeso che viene spezzato proprio al centro e vede le sue parti crollare in tutte le direzioni: sangue e dardi sono espulsi dalla parte del petto e della schiena (AB-BA).

⁵³ La scena sarebbe evocata ancor più incisivamente accettando *erumpere* al posto di *erepere*, poiché il verbo indicherebbe proprio l’intromissione violenta di Ghiareo (sulla lezione accolta a testo cfr. HUNINK 1992: 229).

⁵⁴ Così intendo la simmetria tra le coppie di neutri.

⁵⁵ Le suggestioni ovidiane già pertinentemente evidenziate da PERILLI (2019) possono pertanto approfondirsi ulteriormente alla luce di quest’uso peculiare delle figure di posizione da parte di Lucano: in *Met.* XII 331, durante la battaglia tra Centauri e Lapiti, Piritoo trafigge alle costole Petreo che è sul punto di sradicare una quercia: «pectora cum duro luctantia robore fixit»: l’iperbato *pectora [...] luctantia* che si incrocia con *cum duro [...] robore* esprime bene l’avvinghiarsi del corpo di Petreo al tronco, e il verbo *fixit* a chiudere il verso evoca efficacemente il colpo che blocca il personaggio nell’azione appena descritta. Un esempio di monosillabo che funziona come ‘foro d’entrata’ potrebbe poi forse rinvenirsi al v. 387, dove è il narratore stesso della battaglia, Nestore, a ricordare di aver scagliato una lancia contro Dorila il quale, per proteggersi la fronte, si era fatto schermo con la mano che era stata perciò trafitta: «adfixa est cum fronte manus». La preposizione è proprio al centro dell’emistichio e sembra indicare il punto di trafittura della *adfixa manus*, sintagma che occupa gli estremi, a ricordo evidentemente della mano completamente aperta di Dorila nell’atto di difendersi. Notevole è poi il caso di *Met.* III 67, che ispira a Lucano ben due immagini: nella scena del giavellotto di Cadmo che trafigge il serpente leggiamo: «constitit et totum descendit in ilia ferrum». Rispetto a Ghiareo, il ‘foro d’entrata’ è forse meno perspicuo perché l’iperbato *totum [...] ferrum* accoglie al suo interno una sequenza regolare senza anastrofe; su questo verso è tuttavia modellato anche il dettaglio del dardo di Tirreno che trafigge Argo al basso ventre (cfr. III 725: «qua iam non medius descendit in ilia venter»). In questo caso la sequenza *descendit in ilia* è ripetuta in modo identico, mentre *ferrum* è sostituito da *venter*, verificandosi in ogni caso l’iperbato con l’aggettivo *medius*.

riproducendo l'esatta successione di quanto avviene al soldato⁵⁶. Questo addensamento di figure di posizione giocate sulla sovversione dell'ordine logico è, come si vede, del tutto coerente con le scene oggetto della narrazione.

Anche la lunga sequenza del sacrificio del gemello anonimo accoglie al suo interno questo espediente: quando il giovane perde la mano destra, lotta disperatamente con la sinistra pur tentando di recuperare l'altra caduta in mare. Alla fine, tuttavia, anche la sinistra è perduta irrimediabilmente: «haec quoque cum toto manus est abscisa lacerto» (v. 617). Si noti pure in questo caso l'iperbato *toto [...] lacerto* che presenta al suo interno l'anastrofe che colloca il verbo *est* al centro, non proprio come foro d'entrata, ma certamente come punto di taglio della lama che stacca definitivamente la mano e il braccio dal corpo (come del resto *manus* si trova al di qua di *est*, mentre *abscisa lacerto* chiude l'esametro).

L'agghiacciante morte di Licida, nella quale si susseguono trafittura e amputazione, mi pare interessante per l'espansione progressiva dei sintagmi che produce una sorta di sinergia tra chiasmo ed *enjambement* e travalica la misura del verso con studiati effetti espressivi (vv. 639–641):

(sanguis) lentus ruptis cadit undique venis,
discursusque animae diversa in membra meantis
interceptus aquis.

Se un primo iperbato, di efficacia a questo punto intuitiva come *ruptis [...] venis*, riproduce esattamente lo spezzarsi dei vasi sanguigni del giovane, la situazione si arricchisce appena sotto: nell'anastrofe *diversa in membra* l'inversione dell'ordine dei vocaboli equivale all'innaturale divellersi del corpo di Licida, mentre la conseguente diffusione del sangue in mare viene suggerita da *animae meantis*, che va a formare un iperbato a coloritura chiasmica⁵⁷ con *diversa membra*: il fluido vitale 'si allarga' sulla pagina lucanea e la preposizione *in* sembra qui evocare il punto di rottura del corpo del giovane. A rafforzare il tutto, Lucano colloca fa terminare la proposizione nel verso successivo (*discursusque [...] interceptus*), cosicché anche il 'dilagare' della frase corrisponde al disperdersi del fluido vitale del marinaio.

Per quanto concerne l'anonimo trafitto da due rostri, gli espedienti retorici non sono meno eloquenti (vv. 652–657a):

tunc unica diri
conspecta est leti facies, cum forte natantem
diversae rostris iuvenem fixere carinae.
Discessit medium tam vastos pectus ad ictus,
nec prohibere valent obtritis ossibus artus
quo minus aera sonent;

⁵⁶ Il quale rimane appeso alla nave come macabro trofeo di guerra (cfr. PERILLI 2019: 99) in ciò anticipando le successive reificazioni dei soldati coinvolti nella battaglia.

⁵⁷ Genitivo-accusativo / accusativo-genitivo.

Già i forti *enjambements*, con una distanza piuttosto marcata dei loro elementi costitutivi (652–653: *diri [...] leti*; 653–654: *natantem [...] iuvenem*)⁵⁸, mi paiono anticipare lo squartamento che inizia subito dopo; l'iperbato *diversae [...] carinae* colloca i termini agli estremi di un verso al centro del quale sta proprio il termine *iuvenem*, a rappresentare esattamente la rotta di collisione delle navi che convergono verso lo sventurato naufrago; trattandosi poi di una situazione estrema, per non dire inverosimile (un corpo trafitto e squartato da *due* rostri provenienti da direzioni diverse), la disposizione delle parole del v. 655 ne risente di conseguenza: gli iperbatì presenti nel testo sono infatti due (*medium [...] pectus, vastos [...] ad ictus*) e per giunta si incrociano tra loro, cosicché *medium [...] pectus* e di fatto 'aperto' dall'aggettivo *vastos*, situazione che poi si rovescia, pur non mutando di segno, poiché nel secondo emistichio è il *pectus* del giovane che va a squarciare il sintagma *vastos ad ictus*. In tal modo, inoltre, la preposizione *ad* finisce per costituire un nuovo foro d'entrata, ma tra termini appartenenti a sintagmi diversi, rendendo ancora più stringente il rapporto tra la smisurata potenza del colpo dei rostri e il corpo devastato del giovane⁵⁹.

3.2. *Enjambement di taglio/amputazione*

Detto che l'uso insistito dell'*enjambement* in Lucano è segno di una ribollente volontà espressiva tale da esondare spesso oltre la misura dell'esametro, ci sono alcuni casi in cui la separazione di un sintagma tra la fine di un verso e l'inizio del successivo corrisponde esattamente al momento dell'amputazione delle membra dei soldati impegnati in battaglia o allo sgorgare del sangue che erompe da una ferita aperta.

Possiamo verificare il fenomeno considerando l'entrata in azione del gemello anonimo (vv. 609–612):

quorum alter mixtis obliquo pectine remis
 ausus Romanae Graia de puppe carinae
 iniectare manum; sed eam gravis insuper ictus
 amputat.

L'azione del gemello, per essere compresa, obbliga il lettore a 'legare' *ausus* del v. 610 con *iniectare* del verso successivo, ma subito dopo interviene la circostanza esattamente inversa, poiché l'amputazione della mano è resa ancora più

⁵⁸ Sorge poi in questo caso a mio giudizio l'impressione di una situazione mista iperbato / *enjambement*, a riprova che il rimescolamento di posizione dei termini *dentro* e *tra* i versi esplicita ulteriormente la crisi del λόγος a tutti i livelli.

⁵⁹ Il prolungarsi di questo strazio è inoltre ben espresso dagli omoteleuti e dal σιγματισμός del verso successivo («obtritis ossibus artus») che fanno riecheggiare in qualche modo la cupa sonorità del precedente.

perspicua dall'*enjambement* dei vv. 611–612 (*ictus / amputat*), con l'uso peraltro di un verbo più frequente in prosa che in poesia⁶⁰.

Altri momenti della disperata impresa del giovane presentano questo procedimento: ai vv. 622–625 il gemello ormai allo stremo delle forze decide di gettarsi sul ponte nemico:

...tum volnere multo
effugientem animam lassos collegit in artus
membraque contendit toto, quicumque manebat,
sanguine...

Tra i vv. 622 e 623 l'*enjambement* mi pare esprimere efficacemente la fuoriuscita ormai inarrestabile del sangue dalle innumerevoli ferite del corpo del soldato, grazie in particolare all'arco creato tra l'ablativo di allontanamento/separazione *multo*, che non lascia più dubbi sull'entità delle emorragie, e il participio *effugientem*, nel quale il preverbo *ex-* conferma lo svuotamento di energia vitale di cui il soldato è vittima⁶¹.

L'episodio di Licida visto poco sopra consente ulteriori osservazioni sull'impiego dell'*enjambement* (vv. 636–643):

Mersus foret ille profundo,
sed prohibent socii suspensaue crura retentant.
Scinditur avolsus, nec, sicut volnere, sanguis
emicuit...
...nullius vita perempti
est tanta dimissa via. Pars ultima trunci
tradidit in letum vacuos vitalibus artus

⁶⁰ HUNINK (1992: 232) parla di una «striking, harsh word». Coerente con questo dettaglio della descrizione è l'iperbato al v. 616: «rapturusque **suam** procumbit in aequora **dextram**»: lo sforzo disperato di tentare il recupero della mano caduta in mare è ben reso dalla distanza tra il possessivo e il sostantivo.

⁶¹ In merito a questa sequenza, vorrei vedere peraltro una sorta di campo oppositivo costituito dall'iperbato «lassos collegit in artus» e dall'*enjambement* «toto, quicumque manebat, / sanguine»: in questi due casi, se da un lato i termini distanziati *lassos* [...] *artus* e *toto* [...] *sanguine* vanno a ribadire la disgregazione fisica del guerriero, dall'altro Lucano inserisce negli spazi così creati altre parole che indicano al contrario tutto lo sforzo compiuto da giovane per restare in vita, come se alla forza centrifuga delle due figure retoriche se ne opponesse una centripeta. Ecco quindi che il verbo *collegit*, in forza anche del preverbo *cum-*, portatore dell'idea di un'azione compiuta nel modo più completo possibile, ci dice del tentativo del gemello di trattenere la forza vitale entro un corpo ormai condannato; allo stesso modo, l'arco sintattico che separa *toto* e *sanguine* potrebbe ribadire l'immagine dell'anima *effugiens* dei versi precedenti, ma la presenza della relativa indefinita *quicumque manebat* stavolta evidenzia che il gemello sta cercando ovunque dentro di sé la forza sufficiente per vivere ancora quel tanto da poter nuocere ai nemici come proiettile umano, idea a mio parere confermata dall'allitterazione di *contendit* in cesura con *toto* subito dopo (cfr. HUNINK 1992: 232: «[T]he fighter strains his weakened limbs by contracting all that is left of his blood into them»).

A parte l'espressivo iperbato⁶² del v. 637 («prohibent [...] suspensaque crura retentant») in cui vediamo i verbi agli estremi che 'tirano' i *crura* di Licida, a significare uno sforzo disperato dei compagni per trattenerne in qualche modo il giovane sulla nave, la violenza dello strappo mi pare evidenziata anzitutto da *sanguis / emicuit*, che realizza una sorta di primo piano sul punto esatto di rottura del corpo, laddove lo sguardo appena più allargato su entrambi i tronconi abbandonati ai flutti mostra un altro *enjambement* («pars ultima trunci / tradidit»): in entrambi i casi vediamo realizzata anche sulla pagina l'idea macabra e spettacolare di una frantumazione somatica con successiva caduta dello sventurato cadavere (il tutto certamente rafforzato anche dalla collocazione del sintagma *vita est dimissa* su due versi separati, con studiato allontanamento reciproco di tutti e tre i vocaboli)⁶³.

Anche la sequenza dell'anonimo trafitto può essere riconsiderata alla luce dell'impiego dell'*enjambement* (vv. 657–661):

eliso ventre per ora
 eiectat saniem permixtus viscere sanguis.
 Postquam inhihent remis puppes ac rostra reducunt,
 deiectum in pelagus perfosso pectore corpus
 volneribus transmisit aquas...

L'espulsione delle viscere e del fluido vitale dal ventre è ben espressa dalla spezzatura tra 657 e 658 (*per ora [...] eiectat*), mentre il *corpus* ormai abbandonato ai flutti⁶⁴ 'pende' alla fine del verso per completare la propria azione con *volneribus trasmisit* al verso successivo.

Per quanto riguarda il proiettile di Ligdamo che colpisce al capo Tirreno, possiamo osservare quanto segue (vv. 712–714):

sedibus expulsi, postquam cruor omnia rupit
 vincula, procurrunt oculi; stat lumine raptio
 attonitus mortisque illas putat esse tenebras.

Per sottolineare il macabro *frame* degli occhi che schizzano via dalla testa, il poeta ricorre al fortissimo *enjambement* su due versi «expulsi [...] procurrunt oculi», nonché a *rupit / vincula*, grazie al quale vediamo meglio l'esatto momento di separazione degli occhi dai nervi e dalle vene⁶⁵. L'improvvisa sparizione

⁶² Anche in questo caso con coloritura chiastica: collocando al centro gli accusativi *suspensa crura* non si evidenzia solo l'azione dei verbi, ma si evoca anche l'immagine del corpo che viene tirato in due direzioni.

⁶³ Cfr. HUNINK (1992: 238) per i problemi di punteggiatura di questo verso.

⁶⁴ Si noti la coloritura chiastica «deiectum [...] perfosso pectore corpus», in forza del quale è stavolta l'intero ablativo assoluto centrale a trafiggere il sintagma posto ai lati (del resto *due* rostri e non uno solo hanno colpito il marinaio).

⁶⁵ Seguo RIPOLL (2016: 260) nel breve richiamo a Ovidio, sempre in merito alla battaglia tra Centauri e Lapiti di *Met.* XII, dove l'immagine degli occhi che schizzano fuori dalle orbite è nel

della luce (quindi l'interruzione della facoltà visiva) è evidenziata dall'altro *en-jambement* «stat lumine raptō / attonitus» in cui la pausa (nonché, direi, la caduta) tra il participio e l'aggettivo rende inequivocabile l'immobilità improvvisa e stupefatta del personaggio.

L'analisi sin qui condotta mi pare pertanto evidenziare come l'episodio marsigliese serva a Lucano per spettacolarizzare tutta la negatività che egli rileva nelle guerre civili: la dignità del guerriero epico si disperde in una serie di sequenze che arrivano al limite di ridicolizzare l'eroismo dei soldati, vittime di un disfacciamento storico e cosmico che travolge i piani narrativi e quelli sintattici della descrizione. Sotto la spinta del *furor*, ogni aspetto del reale è destinato a collassare.

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
giuseppe.bocchi@unicatt.it

ORCID:0000-0002-8476-0722

BIBLIOGRAFIA

- AMBÜHL 2015: A. AMBÜHL, *Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan und in der griechischen Literatur. Studien zur Rezeption der attischen Tragödie und der hellenistischen Dichtung im Bellum Civile*, Berlin 2015.
- ASSO 2011: P. ASSO (a cura di), *Brill's Companion to Lucan*, Leiden 2011.
- BARTSCH 1997: S. BARTSCH, *Ideology in Cold Blood: A Reading of Lucan's Civil War*, Cambridge, MA–London 1997.
- BATTISTELLA, FUCECCHI 2019: C. BATTISTELLA, M. FUCECCHI (a cura di), *Dopo Ovidio. Aspetti dell'evoluzione del sistema letterario nella Roma imperiale (e oltre)*, Milano–Udine 2019.
- BOCCHI 2011: G. BOCCHI, *Philosophia medica e medicina rhetorica in Seneca: la scuola Pneumatica, l'ira, la melancolia*, Milano 2011.
- BRIGUGLIO 2019: S. BRIGUGLIO, *Mira loquor: lo spettacolo (ovidiano) della guerra e l'estetica della morte nella Tebaide di Stazio*, in: BATTISTELLA, FUCECCHI 2019, pp. 115–131.
- CALONNE 2010: N. CALONNE, *Cadaver dans le Bellum Civile*, in: DEVILLERS, FRANCHET D'ESPÉREY 2010, pp. 215–223.
- CANOBBIO 2013: A. CANOBBIO, *Rupto foedere regni: il proemio di Lucano e le Phoenissae di Seneca*, Athenaeum CI 2013, pp. 555–567.
- CASTAGNA, VOGT-SPIRA 2002: L. CASTAGNA, G. VOGT-SPIRA (a cura di), *Pervertere: Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption*, München–Leipzig 2002.
- CHIESA 2005: G. CHIESA, *La rappresentazione del corpo nel 'Bellum Civile' di Lucano*, ACME LVIII 2005, pp. 3–43.

Sulmonese ripresa due volte a breve distanza: ai vv. 245 ss. Amico fracassa la testa a Celadonte e nel testo leggiamo espressamente *exsiluere oculi* (252). Poco sotto, Essadio trafigge Grineo con delle corna di cervo appese come dono votivo ad un pino e di nuovo il poeta si sofferma sul dettaglio degli occhi cavati fuori (269: *eruitur oculos*). Va poi osservato che in entrambe queste sequenze le armi impiegate sono non convenzionali (Amico si serve di un candelabro, Essadio addirittura di un manufatto di origine animale). Se quindi è acclarato che Lucano sia debitore a Ovidio per queste bizzarrie che caratterizzano lo scontro armato, il poeta augusteo in nessuno dei due casi citati ricorre all'iperbato per significare ulteriormente il distacco degli occhi dalla testa.

- COLISH 1985: M.L. COLISH, *The Stoic Tradition from Antiquity to the Early Middle Ages*, vol. I: *Stoicism in Classical Latin Literature*, Leiden 1985.
- CONRAD 1965: C. CONRAD, *Traditional Patterns of Word-Order in Latin Epic from Ennius to Vergil*, HSCP LXIX 1965, pp. 195–258.
- D’ALESSANDRO BEHR 2007: F. D’ALESSANDRO BEHR, *Feeling History: Lucan, Stoicism, and the Poetics of Passion*, Columbus 2007.
- DAY 2013: H.J.M. DAY, *Lucan and the Sublime*, Cambridge 2013.
- DEVILLERS, FRANCHET D’ESPÉREY 2010: O. DEVILLERS, S. FRANCHET D’ESPÉREY (a cura di), *Lucain en débat. Rhétorique, Poétique et Histoire. Actes du Colloque international, Institut Ausonius (Pessac, 12–14 juin 2008)*, Bordeaux 2010.
- DINTER 2012: M. DINTER, *Anatomizing Civil War: Studies in Lucan’s Epic Technique*, Ann Arbor 2012.
- DUE 1970: O.S. DUE, *Lucain et la philosophie*, in: M. DURRY (a cura di), *Lucain. Sept exposés suivis de discussions*, Vandœuvres–Genève 1970 (Entretiens sur l’antiquité classique 15), pp. 203–232.
- ESPOSITO 1987: P. ESPOSITO, *Il racconto della strage. Le battaglie nella Pharsalia*, Napoli 1987.
- ESTÈVES 2010a: A. ESTÈVES, *Horrida bella de l’Énéide, mortes insolitae de la Pharsale: des ébauches virgiliennes à la débauche lucanienne, étude d’une filiation poétique dans l’écriture de l’horreur guerrière*, Mosaïque III 2010, pp. 67–86, URL https://revuemosaïque.files.wordpress.com/2010/07/3-4_esteves.pdf (ultima consultazione in data 7/7/2020).
- 2010b: A. ESTÈVES, *Les têtes coupées dans le Bellum ciuile de Lucain: des guerres civiles placées sous l’emblème de Méduse*, in: DEVILLERS, FRANCHET D’ESPÉREY 2010, pp. 203–213.
- FILLION-LAHILLE 1984: J. FILLION-LAHILLE, *Le De ira de Sénèque et la théorie stoïcienne des passions*, Paris 1984.
- GALTIER, POIGNAULT 2016: F. GALTIER, R. POIGNAULT (a cura di), *Présence de Lucain*, Clermont-Ferrand 2016.
- GORMAN 2001: V.B. GORMAN, *Lucan’s Epic ‘Aristeia’ and the Hero of the ‘Bellum Civile’*, CJ XCVI 2001, pp. 263–290.
- HARRISON 1972: E.B. HARRISON, *The South Frieze of the Nike Temple and the Marathon Painting in the Painted Stoa*, AJA LXXVI 1972, pp. 353–378.
- HENDERSON 1987: J. HENDERSON, *Lucan: The Word at War*, Ramus XVI 1987, pp. 122–164.
- HOLGADO REDONDO 1977: A. HOLGADO REDONDO, *El encabalgamiento versal y su tipología en la Farsalia de Lucano*, Cuadernos de Filología Clásica XIII 1977, pp. 213–267.
- HUNINK 1992: V. HUNINK, *M. Annaeus Lucanus: Bellum Civile Book III. A Commentary*, Amsterdam 1992.
- JOHNSON 1987: W.R. JOHNSON, *Momentary Monsters: Lucan and His Heroes*, Ithaca–London 1987.
- JOLIVET 2013: J.-C. JOLIVET, *Caesar, Lucan and the Massilian Marathonomachia*, in: J. FARRELL, D.P. NELIS (a cura di), *Augustan Poetry and the Roman Republic*, Oxford 2013, pp. 146–160.
- KOLLMANN 1982: E.D. KOLLMANN, *Zum Enjambement in der lateinischer Hexameterdichtung*, RhM CXXV 1982, pp. 117–134.
- LAPIDGE 1979: M. LAPIDGE, *Lucan’s Imagery of Cosmic Dissolution*, Hermes CVII 1979, pp. 344–370.
- LAUSBERG 1998: H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München²1973 [trad. inglese a cura di D.E. ORTON, R.D. ANDERSON: *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*, Leiden 1998].
- LEIGH 1997: M. LEIGH, *Lucan. Spectacle and Engagement*, Oxford 1997.
- 2010: M. LEIGH, *‘César coup de foudre’: la signification d’un symbole chez Lucain*, in: DEVILLERS, FRANCHET D’ESPÉREY 2010, pp. 159–165.
- LÉVI 2006: N. LÉVI, *La Pharsale de Lucain: un monde sans providence?*, BAGB 2006, fasc. 2, pp. 70–91.
- MASTERS 1992: J. MASTERS, *Poetry and Civil War in Lucan’s Bellum Civile*, Cambridge 1992.
- MEBANE 2016: J. MEBANE, *Pompey’s Head and the Body Politic in Lucan’s De bello civili*, TAPhA CXLVI 2016, pp. 191–215.

- METZGER 1957: W. METZGER, *Kampf und Tod in Lucans Pharsalia*, Kiel 1957 [= RUTZ 1970, pp. 423–438].
- MORETTI 1985: G. MORETTI, *Truncus ed altro: appunti sull'immaginario filosofico e scientifico-didascalico nella Pharsalia*, Maia XXXVII 1985, pp.135–144.
- MOST 1992: G.W. MOST, *Disiecti membra poetae: The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry*, in: R. HEXTER, D. SELDEN (a cura di), *Innovations of Antiquity*, New York–London 1992, pp. 391–419.
- MYERS 2011: M.Y. MYERS, *Lucan's Poetic Geographies: Center and Periphery in Civil War Epic*, in: Asso 2011, pp. 399–415.
- NARDUCCI 1979: E. NARDUCCI, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pisa 1979.
- 2002: E. NARDUCCI, *Un'epica contro l'impero*, Roma–Bari 2002.
- OPELT 1957: I. OPELT, *Die Seeschlacht vor Massilia bei Lucan*, Hermes LXXXV 1957, pp. 435–445.
- PERILLI 2018: M.M. PERILLI, *Le armi improprie di Sceva. Suggestioni dalla Centauromachia ovidiana in Lucano (VI 169–179)*, Maia LXX 2018, pp. 300–311.
- 2019: M.M. PERILLI, *Le armi e la morte: elementi ovidiani nella battaglia di Marsiglia (Lucan. 3, 509 ss.)*, in: BATTISTELLA, FUCECCHI 2019, pp. 95–113.
- PHILLIPS 1968: O.C. PHILLIPS, *Lucan's Grove*, CPh LXIII 1968, pp. 296–300.
- QUINT 1993: D. QUINT, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton 1993.
- RADICKE 2004: J. RADICKE, *Lucans poetische Technik. Studien zum historischen Epos*, Leiden 2004.
- RIPOLL 2016: F. RIPOLL, *La mutilation oculaire: formes et sens d'un motif guerrier de la Pharsale aux épopées flaviennes*, in: GALTIER, POIGNAULT 2016, pp. 259–280.
- ROWLAND 1969: R.J. ROWLAND, JR., *The Significance of Massilia in Lucan*, Hermes XCVII 1969, pp. 204–208.
- RUTZ 1970: W. RUTZ (a cura di), *Lucan*, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung 235).
- SALEMME 2002: C. SALEMME, *Lucano: la storia verso la rovina*, Napoli 2002.
- SCHOTES 1969: H.-A. SCHOTES, *Stoische Physik, Psychologie und Theologie bei Lucan*, Bonn 1969.
- SKLENÁŘ 1999: R. SKLENÁŘ, *Nihilistic Cosmology and Catonian Ethics in Lucan's Bellum Civile*, AJPh CXX 1999, pp. 281–296.
- 2003: R. SKLENÁŘ, *The Taste for Nothingness: A Study of Virtus and Related Themes in Lucan's Bellum Civile*, Ann Arbor 2003.
- SCHMITZ 1993: C. SCHMITZ, *Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas*, Berlin–New York 1993.
- STADELMAIER 2013: F. STADELMAIER, *Die Grenze des Wachstums. Endzeit in Senecas Medea und Lucans Pharsalia*, Appunti Romani di Filologia XV 2013, pp. 127–143.
- TOLA 2011: E. TOLA, *El cuerpo de Esceva y el cuerpo del texto en Lucano (B.C. 6.118–262): manifestaciones retórico-poéticas de la desintegración de la república*, in: A. SCHNIEBS (a cura di), *Discursos del cuerpo en Roma*, Buenos Aires 2011, pp. 67–87.
- 2016: E. TOLA, *Écrire l'histoire, redéfinir un genre: la déforestation du bois sacré au livre III, 399–452 du 'Bellum civile' de Lucain*, in: GALTIER, POIGNAULT 2016, pp. 197–209.
- UTARD 2016: R. UTARD, *Le combat naval devant Marseille au livre III du Bellum Civile de Lucain: écriture d'une scène entre tradition épique et innovation*, in: GALTIER, POIGNAULT 2016, pp. 179–195.
- VIZZOTTI 2010: M. VIZZOTTI, *Disolución universal y aglutinación discursiva en Lucano: corrupción y dispersión del cuerpo social e individual*, Myrtia XXV 2010, pp. 99–129.
- WALDE 2011: Ch. WALDE, *Lucan's Bellum Civile: A Specimen of a Roman 'Literature of Trauma'*, in: Asso 2011, pp. 283–302.
- ZEHACKER 1988: H. ZEHACKER, *Quelques méditations sur la guerre civile chez Sénèque et chez Lucain*, in: D. PORTE, J.-P. NÉRAUDAU (a cura di), *Hommages à Henri Le Bonniec. Res Sacrae*, Bruxelles 1988, pp. 454–464.